



Il voyeur e lo schermo. Paradigmi letterari dell'uomo che guarda

Federico Fastelli

Episodi di voyeurismo e personaggi voyeur affollano la letteratura dall'antichità ai nostri giorni. Offrire una campionatura paradigmatica entro tali estremi è impresa assai impegnativa, che potrà consegnarsi eventualmente a contesti differenti dal presente. Qui, specificamente in relazione al tema su cui siamo chiamati a riflettere, vorrei mostrare l'importanza simbolica della figura letteraria del voyeur in relazione allo schermo, inteso, come vedremo, sia in senso proprio che in senso lato. Cercherò di proporre alcuni esempi, evidentemente senza alcuna ambizione di completezza, a partire da quella fase della modernità che nasce tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento e che, per certi versi, dura tuttora. È proprio con l'avvio di questa fase, a mio avviso, che lo schermo come dispositivo della visione assume a livello categoriale le proprie caratteristiche discriminatorie rispetto ad acquisizioni e regressioni di ordine sia politico, sia sociale, sia soprattutto estetico che perdurano anche oggi. Ogni dispositivo della visione costruisce in fin dei conti i limiti del visibile e dell'invisibile e tali limiti implicano sia una visione del mondo che un determinato immaginario. Non c'è dubbio che lo schermo sia il dispositivo egemone della contemporaneità, ma tale egemonia si è progressivamente imposta a partire dagli anni Cinquanta.

D'altra parte, lo studio della figura del voyeur e della propria attività perversa di osservatore maniacale rivela di per sé la natura ancipite di ciò che comunemente definiamo come schermo. Attraverso



il personaggio-voyeur possiamo facilmente riportare all'evidenza il significato etimologico del termine 'schermo', di norma sommerso dalla frettolosa pratica – agambenianamente deprivata d'esperienza (Agamben 1979) – di cui consiste la nostra quotidianità: schermo è infatti qualcosa che mostra e, allo stesso tempo, nasconde (Carbone 2016: soprattutto 102 e sgg.). Il contatto routinario e abituale con l'*écran global* (Lipovetsky – Serroy 2007), tuttavia, tende ad allontanare il soggetto contemporaneo dalla consapevolezza che – sempre – la “mostrazione” è anche, immancabilmente, l'altra faccia del “nascondimento”. La frattura tra spettatore e spettacolo, tra privato e pubblico, tra scenico e osceno che, come Mauro Carbone mostra in maniera totalmente convincente nel suo *Filosofia-schermi*, si impone nella società occidentale a partire dalla codificazione della finestra albertiana (Carbone 2016: 89-111), trova oggi nelle molte tipologie di schermo che affollano la nostra esistenza il proprio èsito e, allo stesso tempo, il proprio limite invalicabile. A ben pensarci, se l'esperienza episodica del voyeurismo è diventata nell'ultimo sessantennio una pratica comune per la nostra familiarità con gli schermi moderni (monitor, display, etc.), tornare a riflettere sul fatto che lo schermo nasconde, protegge e separa, proprio nel momento in cui apre la visione, e diviene cornice essenziale dell'immagine stessa, significa soprattutto ripensare lo status di uomo-spettatore, che ineluttabilmente ci accomuna tutti. Nella stretta contemporaneità, per di più, si assiste, anche attraverso una vera e propria mitologia della trasparenza (Donati 2016), ad una neutralizzazione della presenza o meglio della visibilità di questo diaframma in ogni ambito della cultura occidentale: l'inganno tecnologico offre all'occhio e alla mente l'illusione di una transizione dalla realtà alla rappresentazione di ordine (pseudo) interattivo, o potremmo dire piuttosto interpassivo, per usare una fortunata definizione di Robert Pfaller poi ripresa da Slavoj Žižek (Pfaller 1996 e 1998 e Žižek 1998), ma l'utopica abolizione di tale limite si scontra da ultimo con l'impossibilità di esaudimento del desiderio narcisistico e individualista che muove quello stesso soggetto.

Possiamo anche pensare lo schermo come il diaframma che nella contemporaneità sovrintende ciò che Victor Stoichita ha chiamato “frontiera estetica”, e il voyeur come quel soggetto che, per perversione,

indugia problematicamente su di essa. Il voyeur è certamente spettatore, la propria attività è assolutamente privata e la sua sessualità è decisamente oscena. Egli vive il paradosso di limitare volontariamente lo sguardo per organizzare l'atto del guardare: nascondendo lo sguardo a chi sta guardando, egli indica nella sostanza una specifica modalità di interazione sociale. Tuttavia, la natura del proprio bisogno voyeuristico va ben al di là della semplice osservazione passiva e segreta di una scena potenzialmente erotica, e mette in luce al contrario un rifiuto dell'interazione e, per convesso, un desiderio dell'altro che resta come sospeso, e penso, come prototipo di ciò, al signor Wakefield di Hawthorne. Infatti, l'ostacolo – lo schermo, appunto – che ogni voyeur frappone volontariamente tra il proprio sguardo e lo sguardo altrui rende essenzialmente non sperimentabile il fallimento del proprio desiderio: mantiene cioè al sicuro dalla trasformazione in atto (inevitabilmente fallimentare) la potenzialità di una corrispondenza biunivoca del sentimento come desiderio dell'altro.

Come intuì René Girard già nel 1959 «dove regna la legge, la reciprocità è impossibile. Il desiderio genera disprezzo e il disprezzo, a sua volta, desiderio» (Girard 2012: 130), e ciò differenzia in ambito letterario il voyeur dalla maggior parte degli eroi romanzeschi postromantici:

Nei best sellers dei giorni nostri gli eroi aspirano a una comunione di sentimenti che non raggiungeranno mai. Non conoscendo altri valori se non questa estasi erotico-egotica, sono predestinati a restare delusi. Ormai sappiamo che fine avrebbe fatto Emma Bovary se avesse piantato in asso Charles a Yonville e si fosse comprata una decapottabile (Girard 2012: 130).

Nello stesso saggio, dal titolo emblematico che in italiano suona *Amore e amor proprio nel romanzo contemporaneo*, Girard registra quindi in maniera pionieristica il passaggio epocale tra una letteratura voyeuristica, in cui il voyeur si limita a comparire come personaggio romanzesco, e il romanzo contemporaneo, emblematicizzato dal *Nouveau Roman*, che appare invece voyeuristico *tout court*:

Ancora di recente il voyeur era una figura romanzesca e non il romanzo in quanto tale. Ormai il nouveau roman esprime direttamente il punto di vista del voyeur. Qui, dove la trama è inesistente, quasi tutte le impressioni sono visuali» (*Ibid.*: 134).

In questo scarto il critico vede il tentativo estremo del soggetto occidentale di conservare la propria libertà di seduttore narcisista, evitando artatamente ogni occasione di incontro con l'esperienza di una reciprocità del desiderio, del resto destinata fatalmente all'insuccesso. Partendo dall'assunto per cui «la sessualità non è, come credeva Freud, la principale molla della nostra esistenza, ma uno specchio che la riflette in toto» (*Ibid.*: 136), Girard si convince che il romanzo a lui contemporaneo possa offrirsi come specchio in grado di far «apparire in modo sempre più lampante l'insuccesso dell'impresa prometeica» (*Ibid.*). Secondo il critico «l'esaltazione della sessualità» in epoca contemporanea non sarebbe «una medicina ma un sintomo del malessere spirituale che continua a peggiorare fin dagli albori del Romanticismo» (*Ibid.*: 132), come dimostra il fatto che «in questo nostro universo il desiderio astratto è celebrato mentre il desiderio concreto è una vergogna perché è il marchio di un essere inferiore all'oggetto desiderato» (*Ibid.*: 132-3). Perciò «il seduttore potrebbe conservare la sua libertà» solo se l'oggetto del proprio desiderio «per qualsiasi ragione, non fosse cosciente della sua presenza» (*Ibid.*: 133). Così «ciò che assomiglia di più al possesso carnale» - continua Girard portando alle estreme conseguenze il proprio ragionamento - «è *vedere senza essere visto*» (*Ibid.*: 134).

Il capolavoro di Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, del 1957, sembra un'applicazione esatta di ciò. La "gelosia" che è nel titolo ricopre inoltre, con esattezza, la funzione di uno schermo. In effetti, come ormai ben noto agli studiosi, il termine si riferisce sia alla gelosia intesa come sentimento, sia al sistema di gelosie delle finestre della casa coloniale in cui la vicenda è ambientata. In questo secondo senso la gelosia dischiude la visione di un personaggio femminile – A. – da parte del personaggio narratore e, allo stesso tempo, protegge la vista di quest'ultimo dagli sguardi altrui. Come la critica non ha mancato di rilevare sin dalla

pubblicazione del romanzo, Robbe-Grillet porta qui alle estreme conseguenze un paradosso narratologico, proponendo un narratore apparentemente extradiegetico, ma in realtà interno alla vicenda. Numerose spie testuali rivelano la sua presenza in scena, ed è ormai invalsa l'interpretazione per cui potrebbe trattarsi del marito di A.. Ragione della gelosia, nel senso di sentimento, è l'ambiguo rapporto della donna con l'ingegnere di nome Franck, proprietario di un bananeto confinante. Si tratta, come ha mostrato uno storico studio di Jacques Leénhardt (1972), di un uomo probabilmente più giovane e senz'altro più moderno rispetto al marito-narratore. Il marito geloso, in un senso analiticamente "delirante", segue con lo sguardo A., i suoi spostamenti, i movimenti e i suoi sguardi, attraverso le gelosie delle finestre, per non essere visto, ma proprio i limiti della visione imposti dall'ostacolo ottico delle gelosie impediscono allo stesso soggetto scopofilo sia di confermare che di smentire i propri sospetti. Ne risulta un intreccio frammentario e incongruente, la cui fabula se non impossibile è certo ardua da restituire. Il sistema di gelosie si costituisce, allora, come un perfetto, gigantesco dispositivo voyeuristico: schermo, per l'appunto, dallo sguardo altrui (come farebbe il buco della serratura o l'angolo cieco), mentre incornicia lo spazio della visione, inquadrandone il soggetto, ma finisce per creare un rapporto ambiguo tra ciò che si vede, ciò che è in scena, e ciò che non si vede, e, cioè, ciò che oscenamente è consegnato ad un supplemento di immaginazione per essere completamente intellegibile. Non diversamente da quanto avviene nella celebre opera *Etant donnés* di Marcel Duchamp, la posizione del *voyeur*, apparentemente privilegiata – vedere senza essere visti –, in realtà, è una posizione manchevole e imperfetta, che può dare facilmente luogo a fraintendimenti, falsificazioni o simulazioni. Viene in mente, a tal proposito, ciò che leggiamo nella trama ossessiva di un romanzo come *Cosmo* (1965) di Gombrowicz. Qui, si ricorderà, i due protagonisti Witold (che narra la vicenda) e Fuks intraprendono una assurda indagine di natura pseudopoliziesca connettendo tra loro una serie di strampalati indizi, attraverso una folle ma lucidissima osservazione della realtà. In una delle scene più stereotipicamente voyeuristiche del romanzo, Witold si arrampica su un albero per spiare

la figlia dei proprietari della villetta in cui lui e Fuks sono affittuari, e il marito Ludwik. Cito dalla traduzione italiana di Vera Verdiani:

di ramo in ramo mi arrampicai sempre più su. Non fu una cosa facile, ci volle del tempo e intanto la mia curiosità si faceva sempre più febbrile: vederla, vederla – vederla con lui – che cosa avrei visto? [...] Che avrei visto? Già apparivano il soffitto e la parte superiore della parete con la lampada. Infine, vidi. Restai di stucco. Lui le mostrava una teiera. Una teiera. [...] Ero preparato a tutto. Ma una teiera no» (Gombrowicz 2017: 80).

Come si capisce bene da questo breve passaggio, il dispositivo voyeuristico funziona sempre in relazione ad un *parergon* immesso dal soggetto della visione, che si declina, essenzialmente, come causa efficiente del desiderio e come complemento necessario dell'atto percettivo dello spiare. Un po' come avverrebbe in una indagine poliziesca. Anche per questo la gelosia di Robbe-Grillet, intesa ora come sentimento, ha molto a che fare con lo schermo: in effetti la gelosia, per dirla parafrasando una sin troppo nota definizione di Lacan ripresa da Žižek, consiste nella creazione di un mondo idilliaco, pieno di godimento, da cui il soggetto geloso è escluso (Žižek 2011: 128). In questo senso essa è davvero un sentimento cinematografico, come sapeva bene Christian Metz, e, in una certa misura, anche televisivo: cosa fa lo schermo televisivo se non mostrarci un mondo pieno di *jouissance* da cui dolorosamente siamo esclusi? E non è forse la nostra esclusione a garantire il nostro voyeurismo? E questo non ha avuto forse conseguenze determinanti in ambito sociale e soprattutto politico?

È esattamente in questo senso che Victor Stoichita, nel suo *Effetto Sherlock*, parla di finestre-schermo, a proposito dell'adattamento hitchcockiano del racconto di Cornell Woolrich *It Had to Be Murder. La finestra sul cortile* (1954) costituisce, con molta probabilità, la più paradigmatica e canonica rappresentazione del voyeurismo nella cultura moderna, proprio per la capacità di sovrapporre la dialettica del desiderio alla trama essenzialmente *crime* del racconto: non è sufficiente, quindi, che qualcuno spii qualcosa o qualcun'altro per definire una

scena realmente voyeuristica. Il voyeur è una figura che si fa carico di rappresentare simbolicamente la sovrapposizione tra percezione, medium e desiderio che costituisce la storicità stessa della visione, come Benjamin insegna. È necessario riconoscere nello sguardo voyeuristico la matrice del desiderio, e si deve intendere una erotizzazione dell'occhio che intanto è un bisogno, proprio in quanto il soggetto voyeuristico esprime una mancanza che può materializzarsi soltanto attraverso il filtro mediale di un certo dispositivo della visione, ovverosia lo schermo e la sua antica genealogia. Se si volessero utilizzare ancora i termini lacaniani, si dovrebbe dire che il soggetto di quello sguardo non sia il soggetto della coscienza riflessiva, ma il soggetto del desiderio: è per questo motivo che James Stewart/Jeff non vede realmente Grace Kelly/Lisa fin quando lei, come scrive Stoichita, non «sceglie di passare oltre, cioè di uscire dal loft, attraversare il cortile, scavalcare i limiti e le barriere ed entrare infine nel mondo di fantasmi visivi tanto caro al fidanzato» (Stoichita 2017: 131).

L'attività voyeuristica non si configura mai integralmente come pura contemplazione: guardare desiderando è di per sé un processo dinamico e deve essere inteso come il tentativo di protrarre la potenzialità di una non ancora avvenuta interazione reale tra soggetto e oggetto della visione, ovvero, d'altro canto, la ricerca a distanza di uno scambio tra i due ruoli, con l'oggetto spiato che, prendendo coscienza dello sguardo altrui, divenga soggetto, restituendo infine quello sguardo e trasformando sé stesso e il voyeur in esibizionisti, come avviene, per esempio, in certi programmi televisivi di nuova generazione, in cui famiglie di telespettatori sono riprese mentre guardano la tv e ne commentano la visione, arricchendo, senza negarla, la logica del reality show alla Grande fratello, per intenderci. Nell'altro romanzo voyeuristico di Robbe-Grillet, precedente alla *Jalousie*, il titolo programmatico *Le voyeur* (1955) si giustifica soprattutto in questo ultimo senso. A livello della narrazione, infatti, il commesso viaggiatore protagonista del romanzo appare come un soggetto palesemente paranoico. In virtù delle proprie manie persecutorie, egli osserva la realtà alla ricerca di "ogni minimo indizio" che gli viene offerto dalla vista delle persone che incontra. Come è proprio della paranoia

persecutoria, insomma, Mathias, questo il suo nome, attribuisce un significato a tutto quello che fanno gli altri, per dirlo con una nota definizione freudiana. Tuttavia il carattere voyeuristico del personaggio non consiste tanto nell'osservazione minuziosa di ciò che gli accade intorno, e in questo senso non aveva torto Roland Barthes a sostenere che più che un guardone Mathias è un mentitore, anche perché la scelta di una narrazione eterodiegetica, in terza persona, non consente quella alienante riduzione del personaggio a puro sguardo, raggiunta invece dalla *Gelosia*, né tanto meno la sovrapposizione tra questi e il lettore. Il carattere propriamente voyeuristico dell'opera va cercato, piuttosto, nell'ambigua dialettica tra inclusione ed esclusione dalla vita sociale dell'isola in cui è ambientata la vicenda, e nella quale il personaggio in realtà è nato e dove torna dopo molti anni. Un dentro o un fuori scena, insomma, che corrisponde ad un guardare o un essere guardati. L'angolo cieco è costituito dal centro vuoto della narrazione, la celebre pagina bianca che divide la prima dalla seconda parte del romanzo, nell'edizione originale francese, e che idealmente dovrebbe rappresentare la narrazione della morte della giovane Jacqueline. Forse uccisa da Mathias, forse uccisa da qualcun altro, forse vittima di un incidente, forse semplicemente scomparsa. Lo sguardo del lettore è schermato esattamente in quel punto, non gli restano che congetture da dilettante investigatore o peggio da dilettante psicanalista: l'occhio del detective e l'occhio del voyeur, come per il Jeff della *Finestra sul cortile*, o come per il Witold di *Cosmo*, convergono. Tuttavia, nel caso di Mathias il vero desiderio inconscio e inconfessabile è forse quello di essere visto da qualcuno mentre uccide Jacqueline. Non è infatti evidente, dalla narrazione, che tutta l'isola sembra odiare la vittima? E non sarebbe un paradossale motivo di inclusione sociale, per Mathias, smettere di essere qualcuno che guarda e diventare qualcuno che è guardato, anche se un mostro? E, infine, non è forse così che ragionano alcuni killer seriali, alla ricerca di una illogica notorietà? Mi viene in mente, per fare un esempio non letterario, il voyeurista maniacale Jon Rubin interpretato da Robert de Niro per gli esordi godardiani di Brian De Palma. Non si comporta forse in maniera simile al protagonista di Robbe-Grillet? Nella sequenza finale di *Ciao America* – siamo nel 1968 –, Rubin, che è stato arruolato

dall'esercito americano per combattere la guerra in Vietnam, viene intervistato sul campo di battaglia dalla televisione. Durante l'intervista, Jon scorge una vietcong. Dopo averla inquadrata col mirino del proprio fucile, costringe la giovane donna a spogliarsi sotto l'occhio impassibile della cinepresa, intimandole di fingere di trovarsi da sola in una stanza con la finestra aperta. È interessante notare che, esattamente come il Jeff della *Finestra sul cortile*, il quale utilizza il teleobiettivo della propria macchina fotografica senza scattare fotografie, qui Rubin si serve del mirino del proprio fucile non per sparare ma per spiare. Se è superfluo sottolineare la valenza fallica di entrambi i dispositivi, meno scontato è forse notare che in entrambi i casi l'uso proprio dello strumento avrebbe, come dire, bloccato irreversibilmente il tempo. L'interazione tra guardare e essere visti guardare viene esaltata nel caso di *Ciao America* da un triangolarsi di sguardi: la cinepresa dell'operatore televisivo inquadra Rubin che finge di spiare una donna che finge di spogliarsi innocentemente nella propria stanza, guardando nuovamente in camera, in una riproposizione o più propriamente una rimediazione della celeberrima vicenda di Candàule, re della Lidia raccontata da Erodoto (Storie, I, 8-13), e tante volte ripresa nella modernità. Già nello *Ulysses*, come si sa, Joyce la riprende nella scena chiave in cui Leopold spia Molly con l'amante Blazes Boylan. Ma spetta probabilmente a Mario Vargas Llosa la riscrittura più elaborata dell'episodio. Penso ovviamente all'*Elogio della matrigna* (1988), raffinato romanzo erotico in cui l'ossessione voyeuristica si fa davvero tema fondamentale. Nella trama principale del romanzo, il triangolo tra donna Lucrezia, giovane matrigna cui si riferisce il titolo, il marito Rigoberto e il figliastro Alfonsito è innescato proprio da una situazione di voyeurismo/esibizionismo. Quando Lucrezia viene a sapere che Alfonsito la spia durante le proprie abluzioni serali, la sua reazione è inaspettata. In un primo momento, la collera e la preoccupazione di ferire la sensibilità del giovane voyeur la paralizzano – cito dalla traduzione di Angelo Morino:

rimase immobile nell'acqua a lungo, evitando di guardare il soffitto. Doveva farlo? Puntagli contro il dito? Gridare, insultarlo?

Immaginò il rumore oltre la buia cupola di vetro che aveva sopra il capo; si figurò la piccola sagoma rannicchiata, il suo spavento, la sua vergogna. Udì il grido scomposto, lo vide mettersi a correre [...] La collera la faceva tremare da capo a piedi e i suoi denti battevano come se avesse avuto molto freddo (Vargas Llosa 2010: 44-45).

Tuttavia, il sapere di essere guardata, di occupare lo spazio del desiderio dell'altro, innesca nella donna una immaginazione esibizionistica che diventa presto irrefrenabile:

D'improvviso si alzò. Senza coprirsi con l'accappatoio, senza ratttrappirsi affinché quegli occhietti invisibili avessero solo una visione incompleta e fugace del suo corpo. No, al contrario. Si alzò ergendosi, aprendosi, e, prima di uscire dalla vasca da bagno, si stiracchiò, mostrandosi con abbondanza e oscenità, mentre si toglieva la cuffia di plastica e si scuoteva la chioma. E, uscendo dalla vasca, invece di infilarsi subito la vestaglia, rimase nuda, col corpo rilucente di goccioline d'acqua, teso, audace, adirato. Si asciugò piano, membro per membro, passandosi e ripassandosi l'accappatoio sulla pelle più volte, mettendosi di fianco, china, a tratti indugiante come distratta da un'idea repentina in una posizione di indecente abbandono e contemplandosi minuziosamente allo specchio (*Ibid.*)

La stessa sequenza è allegorizzata, nel capitolo successivo, attraverso una straordinaria ecfrasi del quadro di François Boucher, *Il bagno di Diana*. Lucrezia si proietta nell'immagine, divenendo la stessa dea. Insieme alla sua favorita, Giustiniana, indugia nuda dopo essersi bagnata nella fonte di Gargafia. L'eccentrica dinamizzazione ecfrastica ci racconta di un rapporto saffico tra le due. Il narratore ci informa, inoltre, che il loro desiderio è acceso dallo sguardo fuori scena del giovane e puro pastore Fonsino, lapalissiana proiezione di Alfonsito:

il personaggio principale non è nel quadro, o meglio non lo si vede. Si aggira lì dietro, nascosto nel folto, spiandoci. Con i begli occhi color di alba meridionale spalancati e il tondo viso accalorato

dall'ansia, sarà lì, rannicchiato e come stregato, ad adorarmi (*Ibid.* 52).

Se sapere di essere vittime di voyeurismo può accendere fantasie esibizionistiche, come capita alla Gerty/Nausicaa joyciana, o alla Ikuko del classico dell'erotismo *La chiave* di Tanizachi, può anche succedere che sia lo stesso voyeur a trasformarsi in esibizionista, attraversando, appunto, il diaframma del proprio schermo. Ho in mente, tra i molti esempi, lo straordinario corteggiamento visivo fra i protagonisti del romanzo più scopertamente voyeuristico di Alberto Moravia, *l'Uomo che guarda*, del 1985. Qui, Edoardo detto Dodo, è un trentacinquenne professore di Letteratura francese all'Università. Voyeur stereotipico, Dodo ama il cinema, gira con una polaroid al collo, ed è ossessionato dalla pulsione scopofila tanto nella vita reale che nell'ambito dei propri studi. Il corteggiamento visivo cui accennavo rappresenta il suo incontro con la futura moglie, Silvia, e merita di essere citato quasi per intero:

abitavo in una pensione che stava nella pineta, molto vicino ad un'altra pensione, di cui potevo vedere la parete con poche finestre, tutte chiuse, salvo una che si trovava proprio di fronte alla mia. Uno di quei pomeriggi, mi ero ritirato in camera per la siesta e stavo già chiudendo le persiane quando ho notato che la finestra di fronte era spalancata [...]. Ho avuto come il senso di una scena di teatro. [...] Così, invece di chiudere le persiane, le ho soltanto accostate e ho preso ad aspettare ritto in piedi, l'occhio alla fessura, con la pazienza in qualche modo crudele del cacciatore in agguato [...]. Dopo un poco mi è sembrato che non dovevo più nascondermi e ho aperto del tutto le persiane: adesso volevo non soltanto guardare, ma anche essere visto e notato mentre guardavo. Finalmente, dopo quasi mezz'ora di attesa, la porta della camera si è aperta e Silvia è entrata. Poiché la porta si trovava esattamente di fronte alla mia finestra, lei non ha potuto fare a meno di guardarmi a sua volta [...] Silvia si è mossa attraverso la stanza, mi ha lanciato una seconda occhiata chiaramente consapevole della mia presenza, quindi è scomparsa nel bagno. Ne è riuscita di lì a poco e anche questa volta, con ormai palese complicità, non è andata a chiudere le persiane. A

un tratto sono stato sicuro che lei stava rispondendo al mio voyeurismo con un corrispondente esibizionismo e il cuore ha preso a battermi più in fretta. (Moravia 1985: 111-112)

Lo *striptease* progressivamente sempre più osceno che leggiamo nelle pagine successive rappresenta un sin troppo perfetto esaudimento del desiderio scopico, con una interazione tra voyeur e esibizionista che di sguardo in sguardo si scambiano i ruoli. Anche nell'altro film di De Palma che vede come protagonista ancora Jon Rubin/Robert De Niro, ovverosia *Hi Mom!*, del 1970, capita qualcosa di simile. In questo caso, dopo aver fatto esplodere con la dinamite un palazzo, Rubin si presenta alle telecamere del giornalista accorso sul posto per documentare l'accaduto, e dichiara, come esperto di demolizioni, che l'attentato compiuto è opera di una mano sapiente, di un professionista. Come succede per la Lucrezia/Diana di Vargas Llosa, e per la coppia Dodo-Silvia di Moravia, anche il desiderio di Rubin è qui acceso da uno sguardo spettrale, ovverosia quello del pubblico televisione. Ma proprio la natura visiva di questo desiderio, a ben vedere, espone implicitamente la parabola negativa cui è destinato. Nel caso del romanzo di Moravia, la questione è particolarmente indicativa. Il primo incontro tra Dodo e Silvia intrappola il loro rapporto entro una potenzialità erotica che il matrimonio non può che risolvere in un fallimento. L'insoddisfazione sessuale consapevole di Silvia, e quella inconsapevole di Dodo, pure molto chiara al lettore al netto dell'esuberanza della moglie, sono totalmente inscritte nella virtualità di quel corteggiamento. Il triangolo tra Dodo, Silvia e l'anziano ma prestante padre di Dodo, che girardianamente si fa modello e rivale, rivale e modello, non è altro che una schematizzazione simbolica di come la potenzialità della dialettica voyeur/esibizionista imploda nella realtà borghese del rapporto di coppia. Il voyeurismo, infatti, istituisce sempre un rapporto tra virtualità positiva e attualizzazione insoddisfacente del desiderio: una volta oltrepassato il proprio schermo, Dodo e Silvia sperimentano, in maniera diversa l'uno dall'altra, il bisogno di trasgressione, nel tentativo impossibile di colmare l'inappagamento del reciproco desiderio. Al contrario, trattenersi al di qua dello schermo, restare voyeur per tutta la

vita, come fanno per esempio Witold e Fryderyk in un altro romanzo di Gombrowicz, *Pornografia*, avrebbe permesso ad entrambi di conservare l'ambigua purezza del proprio pensarsi come soggetti seduttori. E credo sia proprio questa remota, perversa, inconfessabile possibilità a stare alla base di qualsiasi nostro rapporto con i molti schermi della nostra esistenza.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 1979.
- Carbone, Mauro, *Filosofia-schermi*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.
- Donati, Riccardo, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Napoli, Rosenberg & Sellier, 2016.
- Girard, René, "Amore e amor proprio nel romanzo contemporaneo" (1959), *Géométries du désir*, trad. it. di Lucio Travisan, *Geometrie del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina, 2012: 125-136.
- Gombrowicz, Witold, *Pornografia* (1960), trad. it. di Vera Verdiani, *Pornografia*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Id., *Kosmos* (1965), trad. it. di Vera Verdiani, *Cosmo*, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Leénhardt, Jacques, *Lecture politique du roman «La Jalousie» d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972.
- Lipovetsky, Gilles, Sorroy, Jean, *L'écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Éd. Le Seuil, 2007.
- Moravia, Alberto, *L'uomo che guarda* (1985), Milano, Bompiani, 1993.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le voyeur* (1955), trad. it. di Luigi Aurigemma, *Il voyeur*, Torino, Einaudi, 1962.
- Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie* (1957), trad. it. di Franco Lucentini, *La gelosia*, Torino, Einaudi, 1958.
- Stoichita, Victor, (2015), *L'Effet Sherlock Holmes*, trad. it. di Cecilia Pirovano, *Effetto Sherlock*, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Tanizachi, Junichiro, *Kagi* (1956), trad. it. di Satoko Toguchi, *La chiave*, Milano, Bompiani, 1963.
- Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la madrastra* (1988), trad. it. di Angelo Morino, *Elogio della matrigna*, Torino, Einaudi, 1999.
- Žižek, Slavoj, *Living in the End Times* (2010), trad. it. di Carlo Salzani, *Vivere alla fine dei tempi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2011.

Sitografia

Žižek, Slavoj, *The Interpassive Subject*, <http://www.lacan.com/zizek-pompidou.htm> (ultimo accesso: 31.05.2018)

Filmografia

Greetings (trad. it. *Ciao America*), dir. Brian de Palma, 1968, USA.

Hi Mom, dir. Brian de Palma, 1970, USA.

L'autore

Federico Fastelli è Ricercatore di Letterature comparate all'Università di Firenze. I suoi studi si sono focalizzati soprattutto sulle avanguardie europee del secondo Novecento e sui rapporti tra letteratura e altre arti. Tra le sue pubblicazioni: *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (Società Editrice Fiorentina, 2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953–1973)* (Firenze University Press, 2013), *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei Dieci giorni che sconvolsero il mondo* (Pàtron, 2018). È co-curatore dei volumi *La poesia in immagine/L'immagine in poesia* (Campanotto, 2014) e «*La vita o è stile o è errore*». *Giovanni Arpino e la sua opera* (Ets, 2018).

Email: federico.fastelli@unifi.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 30/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

Federico Fastelli, "Il voyeur e lo schermo. Paradigmi letterari dell'uomo che guarda", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it>